

**Les coproductions cinématographiques
France-Québec : un espace culturel
problématique. L'exemple de *J'ai mon voyage!*
(Denis Héroux, 1973)**

Philippe Gauthier

SYNOPSIS : Cette étude propose d'aborder la coproduction France-Québec en termes d'*espace culturel problématique*. Une coproduction serait d'abord un *espace culturel*, dans la mesure où celle-ci constitue un lieu où se croisent et s'entrechoquent les langues, les accents, les identités culturelles et les cultures populaires de chacun des pays coproducteurs. Ces croisements et ces chocs transformeraient cet espace en un véritable lieu de tensions. Ces tensions seront ensuite autant de *problèmes à résoudre* pour les acteurs sociaux contemporains de l'élaboration de cette coproduction et de sa sortie en salle (critiques, réalisateurs, producteurs, publics), que pour les chercheurs actuellement. C'est en ce sens que nous considérons cet *espace culturel* comme *problématique*. Cette position épistémologique a l'avantage premier, croyons-nous, de permettre d'étudier le cinéma québécois dans une perspective transculturelle. À travers un exemple bien précis, une coproduction France-Québec de Denis Héroux intitulée *J'ai mon voyage!* (1973), il s'agira dans cette réflexion d'illustrer comment la coproduction peut être le lieu de confrontations entre différents types de publics, de langues et de cultures populaires.

C'est en 1963 que le Canada signe avec la France le premier accord de coproduction cinématographique de son histoire. Du côté canadien, les dirigeants espèrent contrer avec cette entente la présence culturelle américaine (Delcourt *et al.* 1984, p. 151). À cette époque, le marché cinématographique canadien est en effet largement dominé par la production américaine; près du tiers des films projetés dans le circuit commercial vient des États-Unis (Durocher *et al.* 1989, p. 759-760). Du côté québécois, les dirigeants voient dans cet appui de la « mère patrie » un moyen de consolider la culture québécoise en Amérique et une occasion de sortir de l'isolement en développant des liens internationaux. Les relations cinématographiques France-Québec s'intensifieront par la suite au tournant des années 1970. Cet intérêt marqué pour la France permet de mettre en lumière deux désirs bien distincts du peuple québécois : 1) d'abord, un désir d'avoir comme interlocuteur une autre nation francophone – le passage identitaire de *Canadien français*, une expression qui renvoie à « une minorité francophone indiscernable de l'Atlantique au Pacifique » (Shek 1991, p. 45)[1], à *Québécois*, qui renvoie à une majorité francophone dans une province bien précise, fut sur ce point cruciale; et, ensuite, 2) un désir de retourner à ses racines ou, autrement dit, le « fantasme du retour » (de la Brétèque 1992, p. 61) [2] à la mère patrie – l'ancien régime colonial français connoterait dans l'imaginaire collectif québécois « the strong time of French Canadian *cultural autonomy* prior to Anglo invasion and conquest » (Helfield 2007, p. 15) [3]. Même si la France s'avère un allié privilégié dans l'affirmation du Québec comme société de culture et de langue françaises durant les années 1960 et 1970, la coproduction semble poser problème au niveau de l'identité et de la culture nationales québécoises. En effet, comment, à l'intérieur d'une coproduction France-Québec, peut-on rendre compte de la complexité de deux cultures simultanément? [4] Quels sont les mécanismes mis de l'avant pour intéresser et rejoindre deux publics nationaux dont les horizons d'attente ne se chevauchent pas nécessairement? Comment une coproduction France-Québec peut-elle participer à la construction de la culture populaire québécoise? Ces préoccupations seront au centre de cette étude qui propose d'aborder la coproduction France-Québec en termes d'*espace culturel problématique*[5]. Une coproduction serait un *espace culturel*, dans la mesure où elle constitue un lieu de croisement de plusieurs « marqueurs d'origine nationale »

(Williams 2002, p. 18) [6] actualisés par différentes matières de l'expression (la langue, la musique, le corps de l'acteur, l'image, etc.). Les langues, les accents, les identités culturelles et les cultures populaires de chacun des pays coproducteurs se croisent et s'entrechoquent à l'intérieur de cet espace qui devient, par conséquent, un véritable lieu de tensions. Ces tensions seront autant de *problèmes à résoudre* pour les acteurs sociaux contemporains de son élaboration et de sa sortie en salle (critiques, réalisateurs, producteurs, publics), que pour les chercheurs actuellement. C'est en ce sens que cet *espace culturel* serait *problématique*.

Cette position épistémologique a l'avantage premier de nous permettre d'étudier le cinéma québécois dans une perspective transculturelle. Plus précisément, cette position nous permet, en tant que chercheurs, de problématiser la pluralité de cultures et de langues que l'on retrouve dans les coproductions France-Québec. À travers un exemple bien précis, une coproduction France-Québec de Denis Héroux intitulée *J'ai mon voyage!* (1973), il s'agira dans cette réflexion d'illustrer comment la coproduction peut être le lieu de confrontations entre différents types de publics, de langues et de cultures populaires.

Confrontation de publics

Une entente de coproduction implique par définition la distribution d'un film dans chacun des pays coproducteurs. La coproduction vise ainsi l'intérêt de publics nationaux différents. Il importe, comme le remarque Pierre Véronneau, de « produire un film dont les risques de rejet par les deux publics soient restreints, un film à consommation presque assurée » (Véronneau 1974, p. 32). Cette *confrontation de publics* appelle à l'utilisation de stéréotypes certes réducteurs, mais qui s'avèrent efficaces pour faciliter la compréhension du récit. Ce « prêt-à-porter de l'esprit » (Amossy 1991, p. 9) permet de simplifier une culture qu'il est impossible d'appréhender dans toute sa complexité. Dans *J'ai mon voyage!*, le recours à de nombreuses images souvent forgées à partir du folklore ou des croyances populaires de la culture québécoise permet, à travers un savoir commun, de faire comprendre rapidement aux spectateurs la situation culturelle du récit. La caravane dans laquelle Dominique Michel et Jean Lefebvre traversent le Canada est un amalgame de ce type d'images : peau de

castor, raquettes amérindiennes, panache de chevreuil, lampe à l'huile, etc. Les relations entre anglophones, francophones et autochtones au Québec fournissent également matière à de nombreux stéréotypes : selon le film de Héroux, la menace des Amérindiens serait omniprésente sur le territoire québécois et la relation entre anglophones et francophones ne serait qu'un simple problème d'incommunicabilité.

Ces stéréotypes sont malheureusement en contradiction avec la nouvelle image que la société québécoise a et donne d'elle-même à l'époque. En effet, « l'idée clé est alors celle du "rattrapage" » (Durocher *et al.* 1989, p. 422), celle de la rupture avec les vieux clichés. Le gouvernement québécois veut « accélérer un processus de mise à jour et de modernisation de son image » (*Ibid.*). Les critiques cinématographiques ont d'ailleurs pour la plupart été quelque peu irritées par le côté réducteur d'une certaine représentation de la société québécoise véhiculée par *J'ai mon voyage!*. On reprochait notamment au film de baser uniquement ses situations comiques sur « une présentation caricaturale des problèmes de communication entre Canadiens des deux langues » (*L'Écho du Nord* 1973, p. A19). Plusieurs critiques résumaient le film à « une suite de clichés toujours axés sur la même idée fixe : un Québécois peut pas comprendre un Canadien anglais » (Lévesque 1974, s.p.). On trouvait également impensable que les Français « nous imaginent encore en territoire de guerre avec les "méchants" Indiens [et on craignait, par conséquent, que le film *J'ai mon voyage!* laisse] les Français en retard sur l'histoire du Canada » (Robillard 1973, p. 44). Manuel Maître caractérisa ironiquement *J'ai mon voyage!* de « véritable leçon d'histoire, de géographie, de sociologie et de relations humaines » (Maître 1973, p. 42). En somme, les critiques s'entendent pour dire que, « unfortunately, neither Richer nor Héroux is equipped to handle ethnic humour with delicacy or wit and *J'ai mon voyage* is filled with crude caricatures and vulgar stereotypes. [...] These jokes are inaccurate, racist and most unpardonably unfunny » (Malina 1973, s.p.). Le constat navré établi par André Paquet sur la coproduction France-Québec durant la décennie des années 1970 va dans ce sens : « Les accords entre la France et le Québec favorisent la coproduction d'images stéréotypées et folklorisantes de la réalité québécoise » [7].

Confrontation de cultures populaires

Au cours des années 1970, l'ambiance est au nationalisme culturel québécois : « qu'ils soient fédéralistes ou indépendantistes, les nationalistes québécois s'entendent sur la nécessité de s'identifier d'abord au Québec et donc d'accorder à l'État québécois des pouvoirs aussi étendus que possible » (Durocher *et al.* 1989, p. 681). De plus en plus de films choisissent le nationalisme comme trame de fond à leur récit et on en vient ainsi à reprocher sa surutilisation :

« Le nationalisme devient marque de commerce, garantie de revenus, label, tout ce que vous voudrez. *Il perd tout son sens*. Il en aurait si l'on savait faire des comédies intelligentes (les deux peuvent aller ensemble!), tout autant critiques que descriptives sur le nationalisme vécu à la québécoise » [8] (Lévesque 1974, s.p.).

Le film de Héroux s'inscrit bien dans cette veine. Dans *J'ai mon voyage!*, « l'élément nationaliste devient la cause première du rire » (Perreault 1973b, s.p.) et certains déplorent que le film ne va pas plus loin que « quelques blagues éculées sur la situation politico-linguistique du Québec » (*Le Soleil* 1973, s.p.). De cet angle, *J'ai mon voyage!* peut être considéré comme un film faisant preuve de démagogie, dans la mesure où il exploite le sentiment nationaliste pour chercher la faveur du plus grand nombre de spectateurs. D'ailleurs, Héroux ne s'en cache pas. Pour lui, « le cinéma qu'il a fait et fera en est un de consommation massive [et] l'important était, et demeure toujours, la possibilité de rejoindre le plus de gens » (*Le Grand Journal Illustré* 1973, s.p.). Pour attirer les spectateurs québécois, le film misera également sur certains éléments de la culture populaire québécoise, dont le joueur de hockey Frank Mahovlich[9] et le chanteur René Simard[10]. La scène dans laquelle Jean-Louis Cartier (Jean Lefebvre) prend une photographie de sa femme (Dominique Michel) en compagnie du joueur de hockey dure près de quatre minutes et ne fait nullement avancer le récit. L'objectif premier est d'exciter les passions populaires en misant sur la notoriété actuelle du joueur de hockey.

Les intérêts populaires québécois (le nationalisme notamment), ainsi que la culture populaire québécoise (le hockey et la chanson par exemple) rejoignent toutefois difficilement le public et les critiques français. Qu'on en juge par cette critique de la revue française *Fiche du cinéma* : « Acteurs français et canadiens cabotinent à qui mieux mieux pour le grand plaisir des spectateurs québécois, qui ont fait un triomphe à ce film pourtant sans intérêt » [11] (*Fiche du cinéma* 1973, p. 15). Il semble ainsi évident que les cultures populaires françaises et québécoises ne se chevauchent pas complètement. *Le Monde* qualifie le film de Héroux de « comédie canadienne [pourtant une coproduction avec la France!] dont l'humour doit gagner à être savouré sur place. L'exportation lui convient mal » (*Le Monde* 1973, p. 21). Il en va de même pour l'ensemble de la critique française qui semble défavorable à *J'ai mon voyage!* (Baby et al. 1992, p. 50-51). Bill Marshall remarque que les coproductions France-Québec « trop québécoises » ne connaissent habituellement pas un grand succès populaire en France (Marshall 2001, p. 89). Marshall donne en exemple le film *Les Portes tournantes* (Mankiewicz, 1988) qui, malgré la présence d'une vedette française (Miou Miou), a fait moins de 10 000 entrées en France. Selon l'auteur, la cause de cet « échec » se trouve dans le sujet général, les lieux de tournage et le récit (tiré d'un roman de Jacques Savoie) qui sont tous québécois. Peut-être est-il difficile pour un spectateur français d'imaginer et de visualiser sa communauté, son histoire et son identité nationale dans un film comme *J'ai mon voyage!*, un film qui fait peu de place à la culture française.

Si le film de Héroux peut être qualifié de populiste par son utilisation du nationalisme québécois et de certains éléments de la culture populaire, il n'en demeure pas moins que le réalisateur a fait le choix de faire parler ses comédiens québécois en jocal, c'est-à-dire dans le langage de la culture populaire. Il s'agit bel et bien d'un *choix* : étant titulaire d'une licence en lettres et histoire de l'Université de Montréal (Perreault 1973a, p. C10), Héroux se situe lui-même dans la culture des élites. Le recours à cette langue vernaculaire québécoise participe, selon Bill Marshall, à la création d'une identité culturelle québécoise (Marshall 2001, p. 143). *J'ai mon voyage!* représenterait ainsi les intérêts linguistiques de la communauté québécoise de l'époque. En effet, durant la décennie 1970, les Québécois sont sensibles « à la création

d'un cinéma québécois et heureux de se reconnaître dans les histoires, les personnages, *le langage que proposent tous ces films* » [12] (Durocher *et al.* 1989, p. 761). Cela n'est pas toutefois sans poser problème, car le jocal est un obstacle majeur à la compréhension du film pour les spectateurs français. Selon le quotidien *Le Figaro*, Dominique Michel est presque inintelligible aux oreilles des Français[13]. À l'inverse, le français châtié de Jean Lefebvre agace les oreilles de certaines critiques québécoises :

« Le film nous apparaît assez bien réussi, quoiqu'un certain malaise persiste. Ce malaise est principalement ressenti par le jeu des comédiens. Jean Lefebvre, François Blanche et Mylène Demongeot donnaient à l'ensemble un ton beaucoup *plus français que québécois*. Par moments, Jean Lefebvre *devenait franchement un peu trop français, ce qui eut pour effet d'agacer plus d'un spectateur* » [14]. (*La Gazette de Maniwaki* 1973, s.p.).

Tout comme l'accent, le jeu des comédiens québécois, notamment celui de Dominique Michel, ne s'insère pas dans une « pragmatique familière » (Lacasse 2000, p. 26) aux Français. Alors que les critiques québécoises considèrent que le jeu de « Dominique Michel est formidable » (*La Tribune* 1973, s.p.), les Français n'y voient que « cabotinage » (De Bongnie 1974, p. 31) ou un jeu « sans complexes (et sans retenue) » (*Le Monde* 1973, p. 21). L'ensemble des conventions qui contextualisent l'énonciation, c'est-à-dire la langue, l'accent, le vocabulaire, l'intonation, la gestuelle et les expressions, change radicalement l'interprétation des spectateurs (Lacasse 2000, p. 26) qui varie d'une culture à l'autre.

Confrontation de langues, confrontation d'accents

La visée internationale de la coproduction peut parfois donner cours à différentes rencontres linguistiques à l'intérieur d'un même film. Les langues des nations coproductrices se croisent, se côtoient ou même s'entrechoquent. *J'ai mon voyage!* présente tantôt l'usage de deux variétés d'une même langue (le français châtié de France et le jocal québécois),

tantôt l'usage de deux langues différentes (le français et l'anglais). Pour Henri Boyer, cette « double » diglossie induit ainsi à la fois une *confrontation* de langues et une *confrontation* d'accents, car selon l'auteur, la diglossie serait toujours plus ou moins conflictuelle (Boyer 1996, p. 92).

Au cours des décennies 1960 et 1970, le français parlé au Québec par l'ensemble des élites et des classes moyennes tend de plus en plus à se rapprocher des standards dits internationaux (Durocher *et al.*, p. 599). Parallèlement, une certaine dégradation du français inquiète les dirigeants québécois dès les années 1960. Même si une certaine élite, « une couche de jeunes intellectuels en rupture, [...] s'identifient, entre autres, par l'utilisation abondante du vernaculaire » (Lacasse 2008, p. 62), le joual est souvent étiqueté de tare linguistique, tant par certains universitaires québécois que par le reste de la francophonie (notamment la France). Dans *J'ai mon voyage!*, cette attitude colonisatrice de la France face au joual s'actualise chaque fois que Jean-Louis Cartier (Jean Lefebvre) reprend Danielle Cartier (Dominique Michel) en lui disant : « Svp parle français! » [15]. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de noter que le film de Denis Héroux se titre en France *Quand c'est parti, c'est parti* et non pas *J'ai mon voyage!*. Selon le journaliste Martin Malina, il était impensable qu'un film ayant un titre en joual – “J'ai mon voyage” est une expression joual qui signifie “j'en ai assez” – puisse susciter de l'intérêt de la part des Français, ces derniers auraient eu tôt fait de le mépriser (Malina 1973, s.p.).

Si la langue est porteuse de sens, elle est également, et peut-être avant tout, porteuse d'identité (Boutet 1997, p. 17-21). La séquence finale de *J'ai mon voyage!* est à ce sujet fort éloquent : « Nous voici à Vancouver, où Jean-Louis sera pris pour un important investisseur français, c'est-à-dire *honoré par un banquet*; et l'investisseur français sera pris pour Jean-Louis, c'est-à-dire *traité comme un Québécois* » [16] (Scully 1973, s.p.). Les niveaux d'une même langue renvoient à la culture des classes : l'élite, l'investisseur français, le colonisateur est *honoré par un banquet*, alors que le populaire, l'exploité, le colonisé est *traité comme un Québécois*. La confrontation entre l'anglais et le français dans le film de Héroux fait également écho à cette confrontation des classes sociales et le rapport entre le pouvoir et le populaire. Au

Québec, l'anglais a « un statut incontestable de langue des affaires et donc de succès économique » (Durocher *et al.* 1989, p. 597). Il faut rappeler pour mémoire que « la grande bourgeoisie québécoise, appelée aussi élite économique, est en 1972 encore massivement anglophone, [et bien] que leur proportion augmente légèrement, de 6,7% au début des années 1950 à 8,4% en 1972, les Canadiens français sont toujours nettement sous-représentés à ce niveau » (Durocher *et al.* 1989, p. 563). L'employé d'une entreprise ne peut accéder à un poste de la haute direction s'il ne parle pas anglais. La langue anglaise devient vecteur de réussite sociale et le rapport qu'on y entretient renvoie également à la culture des classes et le clivage social : celui qui parle – ou qui désire apprendre l'anglais (Jean-Louis Cartier) – est ambitieux. Il aspire faire carrière et atteindre un certain statut social. Le francophone unilingue (Danielle Cartier), qui ne veut pas apprendre l'anglais, reste confiné au Québec dans un statut social de moindre ampleur.

Cette confrontation entre l'anglais et le français dans *J'ai mon voyage!* permet également à Héroux d'écorcher au passage la politique du bilinguisme canadien, et plus précisément la Loi sur les langues officielles canadiennes adoptée en 1969 (Durocher *et al.* 1989, p. 601). Les nombreuses situations d'incommunicabilité entre anglophones et francophones dans le film soulèveront de fortes réactions critiques face à cette loi : « comment peut-il encore subsister des problèmes de communications dans un pays bilingue » (*La Gazette de Maniwaki* 1973, s.p.), écrit ironiquement un journaliste québécois; « *J'ai mon voyage!* est une satire de ce Canada qu'on dit "bilingue" ... choses que, dans les faits, il n'est pas » (*La Tribune* 1973, s.p.) écrit cet autre critique. La toute dernière séquence du film met en scène la schizophrénie identitaire de la société québécoise issue encore une fois de cette confrontation linguistique. De retour au Québec, la famille Cartier fait de nouveau face au problème de l'incommunicabilité et se fait dire de parler anglais : « speak white! ».

Un problème difficile à résoudre

L'analyse de la coproduction France-Québec *J'ai mon voyage!* (Héroux, 1973) dans une perspective historique transculturelle permet de problématiser, entre autres choses,

mais pas seulement, la pluralité de langues, d'accents, d'identités culturelles et de cultures populaires qu'on y trouve. Cela permet, plus précisément, de mettre en lumière les nombreuses confrontations dont elle est le lieu[17]. En effet, les langues, les accents, les identités culturelles et les cultures populaires de chacun des pays coproducteurs se croisent, s'entrechoquent et constituent ainsi un *problème à résoudre* pour différents agents comme les publics, les critiques et finalement, les chercheurs universitaires. C'est en ce sens que la coproduction constitue un *espace culturel problématique*. Cette définition de la coproduction en termes de *problème*, de *perturbation* et de *confrontation* ne signifie pas cependant que ce mode de production cinématographique joue nécessairement comme « une censure qui refoulerait tout désir d'identité [ou, pis encore, soit] un pacte avec le diable où le cinéma national perd son âme, la vend plutôt » (Véronneau 1992, p 146-147). Il semble toutefois évident que le contact entre les cultures française et québécoise échoue dans la coproduction *J'ai mon voyage!*. Ces deux cultures s'ignorent, c'est-à-dire qu'elles « se maintiennent, sans influence réciproque » (Todorov 1986, p. 17). À l'inverse, lorsque chacune des cultures se soumet l'une à l'autre, il en résulte un « standardized product that is associated with the pervasiveness of American films because it is cut off from "authentic" cultural sources, ending up with the "denaturalized hybrid of internationally attractive product" » (Marshall 2001, p. 89).

Pour tenter de répondre au problème que pose *l'espace culturel problématique* que peut être la coproduction, chacune des cultures doit non pas se soumettre face à l'autre (se réduire à de simples stéréotypes), ni la rejeter (lui faire occuper le moins d'espace possible), mais plutôt l'incorporer. Selon Todorov, pour que des cultures en contact puissent à la fois exprimer leur spécificité respective et s'enrichir, il faut qu'elles retournent vers elles-mêmes un regard informé par le contact avec l'autre culture (Todorov 1986, p. 17). L'auteur considère le roman *Cent ans de solitude* comme un exemple parfait de ce type d'interaction culturelle réussie :

« Si *Cent ans de solitude* appartient à la littérature universelle, c'est précisément parce que ce roman s'enracine si profondément dans la culture du monde

caraiïbe; et, réciproquement, s'il parvient à exprimer la spécificité de ce monde, c'est parce qu'il n'hésite pas à rendre siennes les découvertes littéraires de Rabelais ou de Faulkner » (Todorov 1986, p. 18).

Difficile malheureusement de déterminer comment cette attitude peut se traduire au sein d'une coproduction cinématographique, une coproduction qui pourrait se ranger au final du côté de ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre les mots de Todorov, « la cinématographie universelle ». Jusqu'à présent, les exemples concrets semblent peu nombreux, si l'on se fie au bilan que fait Bill Marshall de la coproduction France-Québec depuis ses débuts : « [coproductions] contributed to the inflation of film production and promotion costs in Quebec and *had little effect on the creation of "national" texts mobilizing the cultural symbols of Quebec* » [18] (Marshall 2001, p. 88). Toutefois, il semble évident que sans une telle conduite aux contacts des autres cultures, la coproduction France-Québec demeurera une « forme de colonialisme culturel pour le Québec » (Véronneau 1974, p. 32).

Pour finir, peut-être serait-il opportun et fécond d'aborder l'ensemble du cinéma québécois en tant qu'*espace culturel problématique*, car il semble évident que les croisements et les confrontations culturels ne soient pas l'apanage des coproductions. En effet, plusieurs cultures (amérindienne, anglophone et francophone, notamment) se côtoient au sein même de la société québécoise (Gervais *et al.* 2008). Par conséquent, la notion d'*espace culturel problématique* nous permettrait non seulement de pouvoir comprendre les croisements et les confrontations de cultures qui ont cours dans certaines œuvres [19], mais également, et surtout, l'altérité à l'intérieur d'une même culture.

Notes:

- [1] Notre traduction.
- [2] Notre traduction.
- [3] Nous soulignons.
- [4] Rappelons qu'une coproduction est censée appartenir à la cinématographie nationale de chacun des pays coproducteurs. Pour plus de détails, voir (Marshall 2001, p. 87).
- [5] Nous empruntons l'idée d'« espace problématique » à Denis Simard qui considère le cinéma des premiers temps comme un « espace institutionnel problématique ». Pour plus de détails, voir (Simard 1995).
- [6] Notre traduction. Nous nous inspirons de l'approche théorique d'Alan Williams qui suggère d'étudier les cinématographies nationales en tant que « sites de conflits entre différents groupes d'intérêt », dont les chercheurs universitaires, entre autres (Williams 2002, p. 5).
- [7] Intervention d'André Paquet lors du colloque « Les échanges cinématographiques entre le Nord et le Sud » (mai 1983, Paris), cité dans (Delcourt *et al.* 1984, p. 152).
- [8] Nous soulignons.
- [9] Frank Mahovlich était un joueur de hockey très connu au Québec et a remporté la Coupe Stanley avec les Canadiens de Montréal en 1971.
- [10] Sorti en 1971, le premier album de René Simard a connu une immense popularité au Québec avec des chansons comme *L'oiseau*. Le jeune chanteur a d'ailleurs remporté deux trophées au Gala des artistes en 1972 pour ce disque.
- [11] Nous soulignons.
- [12] Nous soulignons.
- [13] Cité dans (Valois 1973, s.p.).
- [14] Nous soulignons.
- [15] La trame de fond du récit de *J'ai mon voyage!* a d'ailleurs des relents de colonialisme : un Français du nom de Cartier (le nom fait écho à Jacques Cartier) arrive au Québec avec l'espoir de conquérir l'Ouest canadien.
- [16] Nous soulignons.
- [17] Il faut rappeler que nous avons étudié le film *J'ai mon voyage!* dans une perspective historique transculturelle principalement québécoise. Il serait intéressant de faire le même exercice dans une perspective française.
- [18] Nous soulignons.
- [19] Nous pensons à des films comme *Mother Tongue* (1979) du cinéaste anglophone Derek May ou à la production cinématographique autochtone issue du projet *Wapikoni Mobile*.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

- Amossy, Ruth. 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan
- Baby, François, Denis Bachand, Louise Carrière, Michel Larouche, Denise Pérusse, Gilles Thérien et Pierre Véronneau (dir.). 1991. *Les films québécois en France : dix ans de cinéma*. Montréal : Institut québécois du cinéma.
- Baby, François, Denis Bachand, Louise Carrière et Michel Larouche (dir.). 1992. *Les films québécois dans la critique française : répertoire analytique, 1950-1979*. Montréal : Centre de recherche/réception; Cinémathèque québécoise.
- Berton, Pierre. 1975. *Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image*. Toronto : McClelland and Stewart.
- Bourdon, Yves et Jean Lamarre. 1998. *Histoire du Québec : une société nord-américaine*. Laval : Beauchemin.
- Boutet, Josiane. 1997. *Langage et société*. Paris : Seuil.
- Boyer, Henri. 1996. *Éléments de sociolinguistique*. Paris : DUNOD.
- Carrière, Louise. 1994. *Les relations cinématographiques France-Québec*. Montréal : Centre de recherche Cinéma/réception de l'Université de Montréal.
- Cuche, Denys. 1996. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : Éditions La Découverte.
- Delcourt, Xavier, Armand Mattelart et Michèle Mattelart. 1984. *La culture contre la démocratie?: l'audiovisuel à l'heure transnationale*. Paris : La Découverte.
- Durocher, René, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert. 1989. *Histoire du Québec contemporain. Tome II. Le Québec depuis 1930*. Montréal : Boréal.
- Frodon, Jean-Michel. 1998. *La projection nationale : cinéma et nation*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Gervais, Stephan, Dimitrios Karmis et Diane Lamoureux (dir.). 2008. *Du tricoté serré au métissé serré ? La culture publique commune au Québec en débats*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Lacasse, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*. Paris; Québec : Méridiens-Klincksieck; Nota Bene.

Philippe Gauthier– *Les coproductions cinématographiques France-Québec : un espace culturel problématique. L'exemple de J'ai mon voyage! (Denis Héroux, 1973)*. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 10, Hiver 2008-2009, www.cinema-quebecois.net

- Lacoursière, Jacques. 1995. *Histoire populaire du Québec. Volume 5. 1960 à 1970*. Sillery : Éditions du Septentrion.
- Mackenzie, Scott. 2004. *Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*. Manchester; New York : Manchester University Press.
- Marshall, Bill. 2001. *Quebec national cinema*. Montréal : McGill-Queen's University.
- Michalet, Charles Albert. 1987. *Le drôle de drame du cinéma mondial : une industrie culturelle menacée*. Paris : La Découverte.
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Shek, Ben-Z. 1991. *French Canadian and Québécois Novels*. Toronto : Oxford University Press.
- Vitali, Valentina et Paul Willemsen (dir.). 2006. *Theorising National Cinema*. Londres : British Film Institute.

CHAPITRES DE LIVRE ET ARTICLES DE PÉRIODIQUE

- « Quand c'est parti, c'est parti ». 1973. *Fiche du cinéma*, n° 490 (juillet), p. 15.
- Bergfelder, Tim. 2002. « The Nation Vanishes : European Co-production and Popular Genre Formula in the 1950s and 1960s ». Dans Mette Hjort et Scott Mackenzie (dir.), *Cinema and nation*, p. 139-152. Londres : Routledge.
- Berting, Jan. 2001. « Identités collectives et images de l'autre : les pièges de la pensée collectiviste ». *Hermès*, n° 30, p. 41-58.
- Burnett, Ron. 1996. « The National Question in Quebec and its Impact on Canadian Cultural Policy ». Dans Albert Moran (dir.), *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, p. 249-261. Londres : Routledge.
- De Bongnie, Jean. 1974. « Quand c'est parti, c'est parti ». *Amis du film et de la télévision*, n° 220 (septembre), p. 31.
- de la Brétèque, François. 1992. « Images of Provence : Ethnotypes and Stereotypes of the South in French Cinema ». Dans Richard Dyer and Ginette Vincendeau (dir.), *Popular European Cinema*, p. 58-71. Londres; New York : Routledge.
- Hammett-Jamart, Julia. 2004. « Context for International Coproduction ». *Metro: Media & Education Magazine*, n° 140, p. 122-126.

Philippe Gauthier– *Les coproductions cinématographiques France-Québec : un espace culturel problématique. L'exemple de J'ai mon voyage! (Denis Héroux, 1973)*. Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois, no. 10, Hiver 2008-2009, www.cinema-quebecois.net

- Helfield, Gillian. 2007. « "I' y ava't' un' fois" (Once Upon a Time). Films as Folktales in Québécois Cinéma Direct ». Dans Sharon R. Sherman et Mikel J. Koven (dir.), *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*, p. 10-30. Logan, UT : Utah State University Press.
- Lacasse, Germain. 2008. « L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois ». *Glottopol*, n° 12 (mai), p. 57-64.
- Nadeau, Chantal. 1990. « Américanité ou américanisation : l'exemple de la coproduction au Québec ». *Cinémas*, vol. 1, n° 1-2 (automne), p. 61-71.
- Robillard, Guy. 1968. « Le nationalisme dans le cinéma québécois ». *Séquences*, n° 53 (avril), p. 10-18.
- Simard, Denis. 1995. « De la nouveauté du cinéma des premiers temps ». Dans André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, p. 29-56. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck.
- Todorov, Tzvetan. 1986. « Le croisement des cultures ». *Communications*, n° 43, p. 5-24.
- Véronneau, Pierre. 1974. « Québec. Co-productions démonimateur commun : zéro ». *Cinéma 74*, n° 186 (avril), p. 31-32.
- Véronneau, Pierre. 1992. « La greffe et la racine : la réception des coproductions franco-canadiennes des années 70 ». *Communication*, vol. 2, n° 13 (automne), p. 133-149.
- Williams, Alan. 2002. « Introduction ». Dans Alan Williams (dir.), *Film and Nationalism*, p. 1-22. New Brunswick, N.J. :Rutgers University Press.

ARTICLES DE JOURNAUX

- « De bon goût et pas trop mauvaise au goût ». 1973. *La Presse*, 24 février, s.p.
- « Denis Héroux attend les critiques de pied ferme! ». 1973. *Le Grand Journal Illustré*, 26 février, s.p.
- « "J'ai mon voyage", ou la fin d'une illusion sous le signe de l'humour ». 1973. *La Tribune*, 27 février, s.p.
- « *J'ai mon voyage!* ». 1973. *L'Écho du Nord*, 7 mars, p. A19.
- « Denis Héroux a démontré qu'il savait faire rire; pourquoi ne pas recommencer? ». 1973. *Le Soleil*, 24 mars, s.p.
- « Cinéma. J'ai mon voyage! ». 1973. *La Gazette de Maniwaki*, 26 avril, s.p.

Philippe Gauthier– *Les coproductions cinématographiques France-Québec : un espace culturel problématique. L'exemple de J'ai mon voyage! (Denis Héroux, 1973). Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, no. 10, Hiver 2008-2009, www.cinema-quebecois.net

- « Quand c'est parti, c'est parti ». 1973. *Le Monde*, 17-18 juin, p. 21.
- Lévesque, Robert. 1974. « "J'ai mon voyage". Du nationalisme à l'eau de rose ». *Québec-Press*, 4 mars, s.p.
- Maître, Manuel. 1973. « "J'ai mon voyage" n'est pas ce chef-d'œuvre d'humour qu'on espérait ». *La Patrie*, semaine du 4 au 10 mars, p. 42.
- Malina, Martin. 1973. « Bad ethnic jokes flaw farce ». *Montreal Star*, 27 février, s.p.
- Perreault, Luc. 1973a. « Le nouveau Denis Héroux ». *La Presse*, 24 février, p. C10-C11.
- Perreault, Luc. 1973b. « De bon goût et pas trop mauvaise au goût ». *La Presse*, 24 février, s.p.
- Robillard, Diane-L. 1973. « "J'ai mon voyage". Jacques Cartier n'existe pas! ». *La Patrie*, semaine du 25 février au 3 mars, p. 44.
- Scully, Robert Guy. 1973. « "J'ai mon voyage". Le dernier Denis Héroux ». *Le Devoir*, 26 février, s.p.
- Valois, Donat. 1973. « Les Français ont leur voyage de "J'ai mon voyage" ». *Action-Québec*, 23 juin, s.p.